



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Upublicznić intymność : strategie tekstowego "bycia pisarzem" po 2000 roku

**Author:** Agnieszka Nęcka

**Citation style:** Nęcka Agnieszka. (2013). Upublicznić intymność : strategie tekstowego "bycia pisarzem" po 2000 roku. W: M. Kita, M. Ślawska (red.), "Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną. T. 2, Osobiste - prywatne - intymne w przestrzeni publicznej" (S. 113-131). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Rozdział ósmy

# Upublicznić intymność Strategie tekstowego „bycia pisarzem” po 2000 roku

Agnieszka Nęcka

Wydział Filologiczny  
Instytut Nauk o Literaturze im. I. Opackiego  
Zakład Literatury Współczesnej

W 2004 r. Inga Iwasiów przekonywała, że

nie ma dziś [...] intymistyki. Umarła wraz z rozbudową teorii konstruktywistycznych i neopragmatycznych, ale też w samym środku wrzaskliwego rynku. To, co należało do sfery prywatnej (z całą świadomością jej umowności), stało się najbardziej pożądanym towarem rynkowym [...], nie bez znaczenia jest tu ogólna sytuacja wyprzedaży intymności i strategia podglądactwa właściwa popkulturze.

IWASIÓW 2004: 29

Powyższa konstatacja nie straciła niczego ze swej aktualności. Swoistego rodzaju koniunktura na upublicznianie (własnej i cudzej) intymności wiązałyby się zatem — ujmując kwestię w największym skrócie — z rewolucją obyczajową i elastycznością norm kulturowych, podporządkowaniem rynku presjom marketingowym i modą na „jawną konfesyjność”. W rezultacie pojawił się wysyp powieści przynoszących zapisy doznań „odjazdów” narkotycznych (*Heroina* [2002] Tomasza Piątka, *Kokaina* [2002] Barbary Rosiek) czy delirycznych upodzeń (*Pod Mocnym Aniołem* [2000] Jerzego Pilcha), wypełnionych narracjami traktującymi o doświadczeniach ciężowych (*Polka* [2001] Manueli Gretkowskiej, *Domino. Traktat o narodzinach i Księga początku* [2002] Anny Nasiłowskiej), prozami szczegółowo opisującymi akty erotyczne (*Ciało obce* [2005] Rafała Ziemkiewicza, *Rzeczy nienasycone* [1999], *Cud w Esfahanie* [2001], *Nigdy dość. Miracle* [2011] Andrzeja Czibora-Piotrowskiego) czy psychiczno-fizyczne molestowanie (*Gnój. Antybiografia* [2003] Wojciecha Kuczoka), by wymienić dla porządku kilka najpopu-

larniejszych tematów i najgłośniejszych tytułów<sup>1</sup>. Jednym z powodów, dla którego pisarze tak chętnie sięgają po obnażanie tego, co intymne, może być pokusa penetrowania doświadczeń granicznych. Tym, wokół czego obracają się twórcze zainteresowania, jest przeto szeroko rozumiana biografia. Wszak, jak powiadał Stanisław Brzozowski, „Co nie jest biografią — nie jest w ogóle” (BRZozowski 1985: 142). Być może po części tym właśnie można by tłumaczyć tak chętnie sięganie po postać sobowtóra, zajmującego się układaniem biograficznych puzzli. W konsekwencji tego niejednokrotnie dochodzi do przekraczania granic intymności i balansowania na krawędzi tzw. dobrego smaku. Patrząc na problem z tej perspektywy, w prozie polskiej publikowanej po 2000 r. można mówić o przynajmniej dwóch wyrażnie zarysowanych strategiach używania konwencji intymnej<sup>2</sup>, które wpisują się w rządzące rynkiem mechanizmy promocyjno-marketingowe. Przykładem pierwszej, opartej na kamuflażu (m.in. wykorzystywanie elementów własnej biografii, sytuowanie opowieści na płynnej granicy realizmu i fikcji, wpisywanie jednostkowych doznań w doświadczenia uniwersalne), byłyby powieści takie, jak: *Pod Mocnym Aniołem* Pilcha, trylogia powieściowa Czcibora-Piotrowskiego, *Drwał* Michała Witkowskiego, *Książka* Mikołaja Łozińskiego czy *Trans* Manueli Gretkowskiej. Mamy więc bohaterów-narratorów, w których postaciach bez większego trudu rozpoznać można *alter ega* pisarzy: Jurusia, który w *Pod Mocnym Aniołem* zмага się z nałogiem delirycznym i pisarskim, walczącego z doświadczeniem wojennym i procesem starzenia się Andrzejka — bohatera cyklu Czcibora-Piotrowskiego, godzącego się ze swoim starzeniem się i utratą „celebryctwa” Michałem — bohaterem *Drwała* Witkowskiego, buntującego się przeciwko redukowaniu jego dziedzictwa do dziejowości narratora *Książki* Łozińskiego<sup>3</sup> lub rewanżującą się „pięknym za nadobne” za toksyczny romans z Laskim Marysię — bohaterkę *Transu*. Na tym tle najciekawsze wydają się trzy ostatnie przypadki.

Zacznijmy od *Drwała* Michała Witkowskiego, pisarza, którego nazwisko odbiło się szerokim echem za sprawą publikacji *Lubiewa*<sup>4</sup>. Stając się

<sup>1</sup> Zob. więcej na ten temat w: NĘCKA 2006.

<sup>2</sup> Mówiąc o używaniu konwencji intymistycznej, mam na myśli te sytuacje, gdy między bohaterem-narratorem a autorem widoczne są nazbyt czytelne paralele, choć jak przekonują pisarze, *de facto* niewiele, albo i nic, wspólnego mają z narratorami swoich intymistycznie nacechowanych próz. Intymność literacka jest przezroczystą kliszą, zbudowaną na matrycy-imitacji konfesyjnego wyznania. Konkretnie nazwisko autora przestaje mieć większe znaczenie, w jego miejsce można by bowiem podstawić inne, a odczyt/odbiór tekstu nie uległby zmianie. Możliwe jest to dzięki powieści autobiograficznej, definiowanej jako „teksty fikcjonalne, gdzie opierając się na domniemywanych przez siebie podobieństwach, czytelnik ma prawo sądzić, że zachodzi tożsamość autora i postaci, podczas gdy sam autor taką tożsamość neguje albo przynajmniej nie chce jej afirmować” (LEJEUNE 2001: 34).

<sup>3</sup> Zob. NOWACKI 2011b.

<sup>4</sup> Zob. NĘCKA 2010b.

swoistym „fenomenem”, „faktem literackim niemożliwym do pominięcia” (IWASIOŃ 2005: 5), sprawił, że jej autor zyskał — przynajmniej na pewien czas — etykietkę „celebryty”, bywalca modnych warszawskich imprez, a także miano jednego z najciekawszych pisarzy należących do tzw. roczników siedemdziesiątych, który nie boi się obyczajowych prowokacji. Podsumowujący twórczość Witkowskiego (do czasu opublikowania przez pisarza *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej*), Wojciech Rusinek stwierdził, iż znamienne dla powieści autora *Margot* są „elementy poetyk nostalgicznej, mitograficznej i inicjacyjnej”, które „pojawiają się w kluczowych miejscach tekstu” (RUSINEK 2008: 184). Wydaje się, że *Drwał* również zachowuje tę triadę, pokazując jednocześnie, jak konsekwentnie Witkowski pozostaje wierny swoim tematyczno-poetologicznym dominantom prozatorskim<sup>5</sup>.

Akcja *Drwala*, będącego „późniejszym wariantem »ciotowskiego dekameronu«” (NOWACKI 2011a), została umieszczona w „odartych z ostatnich letnich iluzji i marzeń o Las Vegas” (WITKOWSKI 2011. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie D podaję stronę, z której cytaty pochodzą) *Międzyzdrojach*. Tym razem autor *Lubiewa* postawił na dobrze skrojoną, pełną (także autoironicznego) humoru intrygę kryminalną. Jej bohaterem jest uzależniony od antydepresantów niegdysiejszy bywalec warszawskich celebryckich przyjęć, „mąż Jacykowa” (D, s. 159), pisarz — Michał Witkowski — który przyjeżdża do leśniczówki dość nietypowego (bo kolekcjonującego przedwojenną porcelanę i stare gramofony) drwala Roberta, gdzie poszukując materiału do swojej nowej książki, trafia na zagadkę kryminalną (z trupem pięknej kobiety w tle). W śledztwie pomaga mu przypadkowo napotkany Mariusz, miejscowy dresiarz-luj, „drobny cwaniaczek”, z którym:

Michał nawiązuje [...] bliski kontakt, lecz — co istotne — jego homoseksualne pożądanie podlega sublimacji. „Młody byczek” nie jest już jednym z tych, na których bohater „Lubiewa” polował w parkach i na dworcach. Michał — jakkolwiek to dziwnie zabrzmiało — „usynowił” luja, okazując mu uczucia poprzez serdeczną troskę, oddając się czynnościom pielęgnacyjnym, z których czerpie niewysłowioną frajdę. Nie ma tu tedy seksu, jest czułość; jak gdyby kolejny etap ciotowskiej kondycji.

NOWACKI 2011a

<sup>5</sup> Analogie między *Drwalem* a poprzednimi powieściami Witkowskiego akcentowali niemal wszyscy recenzenci. Dość przywołać opinię Macieja Roberta, którego zdaniem: „W najnowszej powieści autora *Fototapety* jest bowiem coś z bestsellerowego, ciotowskiego *Lubiewa*, coś z obyczajowych obserwacji zawartych w *Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej* i coś z zamieszczonej w *Margot* satyry na światek celebrytów” (ROBERT 2012: 39).

Tę swoistą zabawę w detektywa wykorzystuje zatem nie tylko jako pretekst do spotkań z Mariuszem, lecz także jako okazję do troszczenia się o młodego chłopaka i, przynajmniej fantazmatyczną, możliwość — dzięki aktywizacji swoich sił — powrotu do własnej bezpowrotnie traconej „świeżości”. Poszlaki wiodą Michała i Mariusza do słynnego w czasach Polski Ludowej ośrodka wczasowego Grodno, w którym bawili się prominenci i w którym zszargane nerwy onegdaj leczyła Eva Braun. Cel, jaki postawił sobie pisarz, jest oczywisty:

Tego w Warszawie nie zobaczę, nie usłyszę! Będę nagrywał rybaków na dyktafon, będę latał z lujkiem i robił dochodzenie na temat Roberta, wycisnę coś z tej rzeczywistości, nada się na książkę, w końcu kasa za bilety musi się zwrócić. Prowadzę handel historiami, kupuję za bezcen, sprzedaję drogo, teraz zainwestowałem w wyjazd do hurtowni, nie mogę stracić.

D, s. 104–105

Rozwiązywanie zagadki pociąga Witkowskiego coraz bardziej nie tylko dlatego, że prowadzenie śledztwa wydaje mu się zajęciem intrygującym, lecz także z powodu zbierania materiałów do nowej książki, która ma być *bestsellerem*. Dzięki niej pragnie powrócić na „salony”, dopasowując się do obowiązującej na rynku koniunktury. Kombinuje: „[...] może horror bym napisał, to się wszystkie koszta zwróca, teraz te wszystkie wampiry tak dobrze schodzą” (D, s. 60).

Fabula *Drwala*, choć wciągająca, jest dość prosta, ale nie o nią — jak się zdaje — finalnie prozaikowi chodziło. Ważniejsze wydaje się to, co zostało ukryte na poziomie „metaliterackim”: czytelne odwołania do Witolda Gombrowicza, Zbigniewa Nienackiego, Edmunda Niziurskiego (dające się odczytywać także jako próba powrotu do młodości, która upłynęła właśnie pod znakiem lektur popularnych powieści młodzieżowych o Panu Samochodziku czy *Sposobie na Alcybiadesa*), tropienie tandety i jaskrawych przejawów symulaków, zmiana perspektywy homoerotycznego pożądania, próba oswojenia własnego przemijania i wchodzenia „w smugę cienia”, próba zmierzenia się z marginalizacją, „wyczerpanie męskości” (ROBERT 2012) czy autoironiczne (na szczęście!) tematyzowanie potrzeby bycia pisarzem „topowym”.

Słowem, najciekawsza w *Drwalu* okazuje się nie tyle z wyczuciem skrojona intryga kryminalna, ile podbudowa autobiograficzna. Witkowski wyposażył swego bohatera w dostatecznie czytelne elementy własnej biografii (m.in.: rok urodzenia, autorstwo głośnego *Lubiewa*, które zagwarantowało stanie się tzw. celebrytą, odwiedziny u Kuby Wojewódzkiego, związek ze stylistą Tomaszem Jacykowem). Pojawiają się znane z wcześniejszych powieści rekwizyty i motywy oraz „wstawki” autotematyczne.

Dość przywołać wywiad opublikowany na łamach „Lampy”, w którym Witkowski zapytany o to, jak wpłynęły na niego wizyty w programie Kuby Wojewódzkiego, przyznawał:

Uważam, że Kuba powinien mi przyznać rentę za swoje seanse psychoanalityczne. Nie jest mi to wszystko w tej chwili do szczęścia potrzebne. Moje badania dowodzą, że to nie podnosi nakładów, więc po co się poświęcać? Ile razy Stieg Larsson był w mediach? Nie był, bo umarł, zanim wyszło *Millenium*. Więc o co chodzi, czyżby od tego *Millenium* się gorzej sprzedawało? Nie, bo przepis na sukces ukryty musi być wewnątrz okładek, a nie poza nimi.

*Drwal z uzdrowiska, czyli polskie morze po sezonie. Michał Witkowski rozmawia z Patrycją Pustkowiak o swojej najnowszej powieści parakryminalnej, 2011: 18*

Ale czy można wierzyć pisarzowi, który w dalszej części cytowanej rozmowy, tłumacząc się z wykorzystania *passusu* z byciem „mężem Jacykowa”, twierdzi, że: „Po prostu w Międzyzdrojach, dla paparazzich, ja nie jestem pisarzem. Jak się ich zapytać, czemu mi robią zdjęcia, z jakiego powodu, to oni powiedzą: no jak to? Mąż Jacykowa przecież!” (*Drwal z uzdrowiska...*, 2011). Bycie pisarzem — czego świadomość ma Michał — nie gwarantuje popularności. Zresztą w *Drwalu* mówi się o tym kilkakrotnie.

Prostytutki czują zwykle przede mną respekt. Co prawda, rzadko kiedy są moimi czytelniczkami, jeśli już, to utrzymują, że czytały felieton w „Polityce” albo słuchały audiobooka w samochodzie, możliwe, że jako podkładu muzycznego podczas czynności zawodowych. Najczęściej jednak utrzymują, że widziały mnie w telewizji.

D, s. 318

Czyżby jednak zależało mu na uratowaniu choć części wizerunku medialnej „gwiazdki”? W jakiejś mierze tak, ponieważ bycie osobą rozpoznawalną wiąże się z profitami, na przykład tego typu:

Ło Boże, to pan, poznaję pana, pan w telewizji był, czego pan nam wtedy nic nie mówił, że pan w telewizorze się udziela, że pan jest znaną gwiazdą, że o panu w „Gali” pisali, że pan miał botoks, a tak skromniutko sobie siedział w ogrodzie, ani be, ani me, no przecież trzeba było powiedzieć, dostałby pan większy czajnik elektryczny i poduszkę.

D, s. 95

Z drugiej strony z łatwością dostrzec tu można ironię. Podobnie nacechowanych fragmentów, dotyczących własnego wizerunku, w *Drwalu* jest o wiele więcej. Przywołajmy jeden z nich:

Zaryczany, zasmarkany. Niby to ciotka elegantka słynna na całą Polskę. Do tego się doprowadziła. Teraz powinni cię zobaczyć, myślałem do siebie. Ci, co cię znają tylko z noskiem upudrowanym w „Vivie”. Miałem rozciętą wargę i guza na głowie, skutek pierwszego upadku na ziemię.

D, s. 207

Bohater najnowszej powieści autora *Fototapety*, będąc niezwykle wyczułony na punkcie swojego wyglądu, zauważa mijający czas: „[...] ja szedłem statecznie, jak przystało damie leciwej już, dostojnej i z tuszą nobliwą” (D, s. 119). W innym miejscu konstatuje: „Spod rzęs zerknałem na Gogusia, który nie wierzył, żeby podstarzały pedał i to pedał w uzdrowisku, a więc z definicji na głodzie, odszedł sobie, porzuciwszy wysokogatunkową, beztuszczową zwierzynę, samą idącą mu w potrzask” (D, s. 249).

Wszystko wskazuje na to, że Michał chciałby i mieć przysłowiowe ciasteczko, i je zjeść. Z jednej strony bowiem ucieka od świata *glamour* i ukrywa się w tzw. dzikiej głuszy, a z drugiej — tęskni do obecności w przestrzeni medialnej. Owo rozdwojenie odzwierciedla komentarz jednej z bohaterek *Drwala* — Jadźki, która powiada:

No nie no, ja ciebie szanuję, szanuję twoją osobowość, bo jesteś wspaniałym człowiekiem, jesteś wielkim pisarzem, choć może akurat cię tak nie czytałam, ale wiem, wiem, byłeś u Kuby Wojewódzkiego, i co ci to dało? Dało ci to coś? Żeś ze siebie debila, małpę robił? Myślisz, że jesteś gwiazdą? [...] ty się do nich nie zaliczasz, nie umywasz — wymieniła kilka nazwisk samców alfa z polskiego showbiznesu.

D, s. 345—346

W pewnym momencie, tłumacząc decyzję ucieczki ze stolicy na odludzie, stwierdzi:

Po raz nie wiadomo który powiem: gdy człowiek jest sam, przestaje obserwować siebie oczami innych. Nie zważa na włosy wyrastające z nosa, na plamy, na brud za paznokciami. Dla nich to była normalka, ale dla mnie — atrakcja i w ogóle coś wręcz *glamour*, bo ja prosto z Warszawy, prosto z sesji dla „Elle”, wprost ze strojenia się tu przyjechałem i już miałem serdecznie dość głędzenia o stylu i pieprzenia o stylizacji, dość fryzjerów, trendów, stylistów, lifestyle’owych pism z redakcją w łofcie. Chciałem czegoś prawdziwego, co by nie było stylizacją na prawdziwość.

D, s. 64

Ale — jak stara się przekonać przede wszystkim samego siebie — to nie jest cała prawda. Michał chciałby przede wszystkim napisać powieść, która „wreszcie spodoba się krytykom” i za którą pisarz „dostanie wszyst-

kie nagrody” (D, s. 209). Ma już nawet konspekt takowej, której tytuł ma brzmieć: *Skrzypce*. Skłaniając się ku komercji, zamierza napisać powieść o córce esesmana, która zakochuje się w Żydzie, a którą później sfilmuje Spielberg. Jeden z mafiozów, pan Kazimierz, jednak wątpi w umiejętności Witkowskiego: „Kryminału nie pisz, bo nie umiesz. Krytyce się nie spodoba, nagrody nie dostaniesz” (D, s. 300). Mimo to Michał pisze. Stąd owo pakowanie się w kłopoty (i wchodzenie w drogę mafii) podczas poszukiwania pomysłów do książki. Znakomity *passus* autotematyczny jest — jak powiedziałam wcześniej — autoironiczny. Dzięki niemu jednak *Drwala*, pomimo dominującej w nim tonacji mroczno-depresyjnej, da się czytać z „przymrużeniem oka” właściwym dla lekkich i przyjemnych powieści sytuujących się w obrębie paradygmatu popularnego.

Dzięki niemu też wiadomo, że — mimo wszystko — nie Michał Witkowski jest tu „centralną” postacią. Słusznie Piotr Kępiński konstatawał, że najważniejszą osobą w *Drwalu* jest ów lujek, dla którego nie są istotne rozgrywające się wokół niego zdarzenia czy ukryte tajemnice, ale to, by był „najedzony, napity, ubrany. [...] Witkowski zdaje się sugerować, że każdy z nas ma takiego właśnie lujka w sobie, który albo zabija naszą wrażliwość, albo ją konserwuje. W efekcie mamy smutek, niedojrzałą dojrzałość, samotność” (KĘPIŃSKI 2011).

Aby dosadniej podkreślić wymowę powieści, *Drwal* został podporządkowany „typowej dla kampu estetyce przesady”; „to, co niepiękne, pospolite, spychane na margines, wstydlive czy odrażające, staje się pożądane” (ROBERT 2012: 39). I w tym przypadku Witkowski przeto odwołuje się do kategorii „przegięcia” (językowego, seksualnego), odwrócenia, parodii, pozostawiając czytelników z (nierozstrzygalnym) dylematem związanym z próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie o powody zmiany, jaka zaszła w Michale, a w której konsekwencji „Seks zastąpiony został czułością i opiekuńczością — to zadziwiająca nuta sentymentalizmu u autora *Lubiewa*. Założona kampowa przekora czy efekt wkroczenia w smugę cienia?” (ROBERT 2012: 40).

Inaczej z o(d)ślanianiem intymności radzi sobie dwójka kolejnych pisarzy: Mikołaj Łoziński i Manuela Gretkowska. Dzieje się tak być może dlatego, że podejmują tę swoistą grę z własną biografią, ogłaszając *Książkę* i *Trans* z nieco innych niż Witkowski przyczyn.

Dotykająca spraw bolesnych *Książka* Mikołaja Łozińskiego (ŁOZIŃSKI 2011). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu K podaję stronę, na której cytaty się mieści) naświetla zawile relacje łączące trzy pokolenia rodziny Łozińskich. W promującym *Książkę* wywiadzie autor *Reisefieber*, wyjaśniając powody, dla których zdecydował się zmierzyć z przeszłością swoich bliskich, konstatawał: „Každy już na starcie przychodzi na świat z bagażem doświadczeń rodziców i dziadków. Z czasem dochodzą



jeszcze jego własne przeżycia. I robi się coraz ciężej. Dlatego postanowiłem zajrzeć do tych bagaży — zobaczyć, co jest w środku i czy jest coś, czego mogę się pozbyć, żeby było mi lżej iść dalej”<sup>6</sup>. Kontekst biograficzny byłby zatem dominujący, choć — o czym należy pamiętać — nie jedyny. *Książka* jest swoistego rodzaju grą prowadzoną nie tylko z czytelnikami, lecz także z sobą samym. Pojawiający się na kartach tej prozy bohaterowie pozbawieni zostali imion, dzięki czemu „mają swoje odpowiedniki w rzeczywistości i zarazem ich nie mają” (NOWACKI 2011b). Tym samym Łoziński sugeruje nadanie swojej narracji wymiaru uniwersalnego. *Książkę* można bowiem czytać jako opowieść o pogmatwanych losach rodzinnych i kształtowaniu się wzajemnych relacji międzypokoleniowych, o radzeniu sobie dziecka z traumą porzucenia przez ojca, który odchodzi od bliskich do innej kobiety, o próbie osławiania samotności i tęsknoty, ale i jako opowieść, będącą swoistym hołdem oddanym przedmiotom codziennego użytku (kluczom, szufladzie, telefonowi, okularom, obrączce, maszynce do włosów, ekspresowi do kawy *etc.* — których nazwy są równocześnie tytułami kolejnych rozdziałów), skrywającym w sobie rodzinne tajemnice, a ewokującym wspomnienia. Najnowszą publikację Łozińskiego można interpretować również przez pryzmat ustępujących pierwszeństwa prozaicznej codzienności „zawirowań Historii” (w tle snutych w *Książce* opowieści rodzinnych pojawiają się subtelnie szkicowane reminiscencje z okresu wojny, komunizmu, Marca ’68 oraz stanu wojennego, które zostają przywołane jedynie pretekstowo, niejako mimochodem) lub jako jedyny w swoim rodzaju test sprawdzający możliwości balansowania na granicy fikcji i rzeczywistości, będący konsekwencją ulegania równoczesnemu mechanizmowi odsłaniania i zasłaniania własnych wad oraz potrzebie tuszowania błędnych decyzji. *Książka* pokazuje ponadto, w jaki sposób rzeczywistość przemienia się w narrację (i odwrotnie), stając się integralną częścią naszej egzystencji. Łoziński w przywoływanym już wywiadzie przyznawał: „*Książka* ma w sobie parę prawdziwych elementów, ale ponieważ reszta jest fikcją — te prawdziwe elementy też stają się fikcją. Chciałem, żeby *Książka* była moją prawdą — o tych ludziach (ich uczuciach, związkach, wyborach) żyjących w trudnych i ciekawych czasach” (*Ostrość widzenia...*).

Strategia pisarska, jaką wybrał Łoziński (korzystający podczas pisania z pomocy najbliższych), pozwala na przeglądanie prywatnego albumu ze zdjęciami. Kolekcja fotografii, jaka wyłania się z *Książki*, jest wyjątkowa już choćby dlatego, że złożona została nade wszystko z zapisów banalnych rozmów, gestów, niedopowiedzeń. Wbrew przestrodze Taty, powiadającego,

---

<sup>6</sup> *Ostrość widzenia*. Z Mikołajem Łozińskim o *Książce* rozmawia Marcin Baniak. Wywiad ów został opublikowany na stronie internetowej Wydawnictwa Literackiego w 2011 r. oraz dołączony jedynie do egzemplarza przedpremierowego (tzw. szczotki).

że „Jest jeszcze jeden przedmiot, o którym masz nie pisać. [...] I masz też nie pisać, że masz o nim nie pisać. Pewne rzeczy muszą zostać w rodzinie” (K, s. 177), Łoziński nie ucieka przed tzw. trudnymi sprawami, zwłaszcza przed familijnymi dysonansami i upchniętymi w zakamarkach świadomości traumami. To one, będąc swoistymi „zakazanymi owocami” opowieści, intrygują i kuszą najbardziej. To one także przekonują, że narracja Łozińskiego chce być wiarygodna i jak najbardziej „prawdziwa”.

Zbieranie informacji dotyczących przeszłości swojej rodziny rozpoczyna Łoziński od mieszkającej w Szwajcarii drugiej żony dziadka, którą z babcią narratora z czasem połączyły przyjacielskie relacje. Opowiada także o dziadkach — przedwojennych komunistach, z których jeden pracował jako dziennikarz (w stanie wojennym pomagał redagować podziemne czasopismo „Solidarności”), drugi zaś do końca życia pozostał „niereformowalnym” pułkownikiem Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, oraz o słabościach i siłach ich żon. Zamiast jednak rozliczać przodków z podejmowanych decyzji, stara się zobaczyć ich raczej w świetle osobistym, prywatnym. Łoziński daleki jest bowiem od moralizowania czy osądzania kogokolwiek. Inspirowana losami bliskich mu osób *Książka* — gdyby ją tedy czytać głównie przez pryzmat opowieści biograficznej — ma raczej wymiar (auto)terapeutyczny. Chodziłoby, najprościej rzecz ujmując, o próbę zebrania skrawków wspomnień, (z)re-konstuowania przeszłości i zrozumienie nie tylko przodków, lecz także samego siebie. Dzięki temu bowiem, jak można się domyślać, udałoby się odpowiedzieć na pytania dotyczące własnej tożsamości, a tym samym uwolnić się — przynajmniej częściowo — od „bagażu doświadczeń rodziców i dziadków” (*Ostrość widzenia...*). Ale sklejenie w miarę spójnej opowieści na temat losów rodziny okazuje się niezwykle trudne, czy nawet niemożliwe, stąd proza Łozińskiego nie została uporządkowana linearnie. Tkanka narracyjna jest fragmentaryczna, „poszarpana”, choć nie do końca „kapryśna”. „Opowieść jest w rozsypce, ponieważ jeśli ma być uczciwa, inna być nie może” (Nowacki 2011b). Łoziński wie, co jest stawką w tej grze i ani na moment nie gubi z oczu swojego celu. W konsekwencji przeszłość miesza się — bo siłą rzeczy łączyć się musi — z terażniejszością, zaś zmarli przemawiają na tych samych prawach, co żyjący. Zbudowana na zasadzie kontrapunktów *Książka* (której warstwę współczesną stanowią właśnie rozmowy z Mamą, Tatą i Starszym bratem) jest przeto swoistym wielogłosem odsłaniającym to, co autor *Reisefieber* powinien zapisać, by od-tworzyć minione i utrwalić bieżące zdarzenia oraz to, co — zdaniem jego najbliższych — należałoby przemilczeć. Powściągliwość walczy tu z emocjonalnością, czułość i empatyczność z bezwzględnością obserwacji, to, co intymne, przeplata się z tym, co powszechne, a to, co jednostkowe, nakłada się na to, co znamienne dla zbiorowości. Wszystko zaś finalnie tworzy rodzinną skarbnicę wiedzy — *Książkę* — która, stając

się kolejnym przedmiotem w rodzinnej kolekcji, będzie mogła posłużyć następny pokoleniom i da im możliwość nieustannego otwierania szuflad z rodzinnymi sekretami. Stąd, jak zauważył Dariusz Nowacki:

[...] prywatna historia ma tu zdecydowaną przewagę nad historią polityczną. To ta druga [...] stanowi ów zbędny bagaż. Łozińskiemu zależy więc na prywatyzacji rodzinnych spraw. „Książkę” można nawet wziąć za próbę ustanowienia kontropowieści. Nie jest przecież tak, iż historia rodziny Łozińskich zamknięta jest w czterech ścianach. O ojcu pisarza, wybitnym reżyserze dokumentaliście, napisano przecież sporo, także z uwzględnieniem faktów biograficznych. O perypetiach rodziców Marcela Łozińskiego pisał w „Memorbuchu” Henryk Grynberg. Ale tych postaci (dziadka, ojca) nie ma w „Książce” — to znaczy nie ma ich imion i nazwisk. Trudno nie zauważyć konsekwencji tej strategicznej decyzji pisarskiej. Mikołaj Łoziński [...] mówi nam chyba coś takiego: nie chcę, aby moje dziedzictwo zostało zredukowane do dziejowości. Na pytanie, kim byli nasi dziadkowie i rodzice, można odpowiedzieć niestandardowo, czyli w pierwszej kolejności powiadomić o tym, jakimi byli ludźmi, jak sobie radzili w małżeństwach i rodzinach. Owa prywatność wcale nie likwiduje społecznego czy politycznego wymiaru ich biografii. Pod tym względem „Książka”, mimo literackiego wyrafinowania, pozostaje książką uczciwą. Do bólu.

Nowacki 2011b

Na antypodach — by tak rzec — tego, co zaproponował Łoziński, umieścić można *Trans* Manueli Gretkowskiej, o której zwykle mówiło się jako o pisarce skandalistce, odważnej rewizjonistce spraw cielesno-erotycznych, która doskonale poznawszy i oswoiwszy mechanizmy rynkowe, nie boi się łamać obyczajowych *tabu* i potrafi wykorzystywać sprzyjającą koniunkturę. Tę opinię potwierdza *Trans* (GRETKOWSKA 2011. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu T podaję stronę, na której cytat się mieści), który będąc książką prowokacyjną i ironiczną, balansuje na granicy autobiografii i fikcji, intymności i autokreacyjności, nieprzyzwoitości i metafizyczności. Słowem, jest taką prozą, jakimi były pierwsze publikacje autorki *Kabaretu metafizycznego*. W *Transie* pojawiają się zresztą znane z wcześniejszych narracji Gretkowskiej motywy (m.in. tarot, szamanizm, studia we Francji, Maria Magdalena, eksperymenty z narkotykami). W konsekwencji większość opowiadanych w *Transie* zdarzeń bazuje na retrospekcji. Cofamy się do 1988 roku, czyli momentu, w którym młoda Polka — Marysia — wraz ze świeżo poślubionym Mężem emigruje do Paryża, gdzie studiując, nie tylko doświadcza biedy i ima się rozmaitych zajęć zarobkowych, lecz także zdradza ukochanego (choć sama nie rozumie, dlaczego) na potęgę z przypadkowo spotkanymi mężczyznami. Tam też poznaje przeszło o dwadzieścia lat starszego, polsko-francuskiego reży-

sera Laskiego, z którym wdaje się w trwający dwa lata romans. I to właśnie historia — a raczej analiza — toksycznych relacji, jakie wiążą tych dwojga, stanowi główny temat *Transu*. Mistrz — bo tak o reżyserze mówi bohaterka-narratorka — jawi się jako moralnie zepsuty, nadużywający whisky perwersyjny erotoman, który uważając się za „pepek świata”, lubi poniżać kobiety. Laski niepewność siebie i własne frustracje maskuje cynizmem i wyuzdaniem seksualnym. Słowem, „dobry w łóżku, w życiu nie” (T, s. 88). W rezultacie fabuła najnowszej prozy Gretkowskiej zdominowana została przez rozmaitego sortu sceny erotyczne.

Pod względem fabularnym *Trans* może zatem rozczarować. Ciekawszą perspektywę otwierają właśnie tropy psychologiczne. Gretkowska — co trzeba przyznać — niebywale sugestywnie i przekonująco analizuje chorobliwe zauroczenie, które doprowadza młodą dziewczynę do granic wytrzymałości psychicznej. Laski był bowiem dla Marysi katem, który „wypalił” w jej pamięci „znamie”, poniewierającym i manipulującym nią na każdym kroku potworem. Tytułowym „transem” jest emocjonalne uzależnienie rozpościerające się między miłością a nienawiścią, ślepą wiarą w złudzenia a przebłyskami trzeźwego rozpoznania sytuacji, między zgodą na samoponížanie a buntem przeciwko mentalnej niedojrzałości kochanka. Laski był taki, bo „potrzebował zasypać w sobie narcystyczną wyrwę. Dziurę po sercu wyżartym przez rodziców. Nie zalecał się do kobiet. Polował na niewolnice. Jego żony były jego groupies. [...] Głodny niemożliwej miłości pożerał cudzą” (T, s. 251). W efekcie trudno rozstrzygnąć, czy reżyser to ekscentryczny, genialny artysta, czy nieźrównoważony, skrzywdzony, niepotrafiący dorosnąć chłopiec. Gretkowska wyraźną kreską szkicuje portret budzącego współczucie sadysty. Zamyśl ów nie był jednak tak niewinny, jak można by przypuszczać. Nazbyt łatwo bowiem rozpoznać w Laskim postać Andrzeja Żuławskiego, zaś w rysach Marysi bez przeszkód da się dostrzec autorkę *Namiętnika* (studia filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim, organizacja strajków, wyjazd do Paryża w 1988 roku z mężem — Cezarym Michalskim, praca m.in. w charakterze hotelowej sprzątaczk i opiekunki ludzi starszych, sekretarzowanie Józefowi Czapskiemu, pisanie scenariusza do filmu *Szamanka* Żuławskiego, wreszcie romans z reżyserem). Dzięki temu *Trans* daje się swobodnie czytać jako ufundowaną na wątkach autobiograficznych opowieść rozrachunkową. Pisarka mierzy się z własną przeszłością. Konkluzje, jakie pojawiają się w konsekwencji owej (auto)terapeutycznej spowiedzi, są przewidywalne:

Żałowałam, że poznałam Laskiego. Gdybym była cwańsza, bogatsza, bardziej od niego niezależna! Wiedząc o nim za dużo, nie mogłam się za dużo spodziewać. Ludzie się nie zmieniają — powtarzał. Ja też się nie zmienię. Zmieni się między nami? Odejdę i zapisze mnie w rejestrze do uboju? On

hodował kobiety, faszerował swoją mądrością i spermą. Szły grzecznie na rzeź. Zbuntowane uciekinierki wykańczał w swoich książkach. Mścił się na publicznie bezbronnych jak ostatni tchórz. Nie zmieniał im zanedbto życiorysów ani imion. Dobić je miała plotka.

— Dlaczego poniżasz swoje byłe? Dlaczego tak je opisujesz? — odważyłam się zapytać.

— Piszę prawdę. Prawda obnaża oszustów.

— One cię oszukały?

— Opisuję je najczulej, w dobrym i złym. Artystcie wolno więcej.

— Wszystko? Niszczysz ludzi, bo to sztuka? Tobie, artyście, wolno więcej, każde plugastwo? Jesteś natchniony, naiwnie głupi? Jeśli nie zdajesz sobie sprawy z tego, co robisz, to jesteś po prostu chory. Wsadzasz kobietom kamery w pizdę i panoramujesz. Uprzedzasz je o tym? Chcą tego? Wykorzystujesz, że w buraczano-patriarchalnej Polsce nikt się za nimi nie ujmie. One ze wstydu przemilczą, ofiary wstydzą się bycia ofiarami. Ty się dowartościujesz: niezrozumiany artysta i kochanek. Stary sęp kołujący nad narcystyczną padliną, same naiwne świeżynki.

— Jesteś wstrętna.

— Bardzo. Zwyczajny paparazzi wali zdjęcia. Nie przeczołguje wcześniej swoich ofiar i nie okrasza świństwa cytatami z mądrych książek. Nie powołuje się na Hannę Arendt, Audena i wszystkich świętych, żeby ćwierćinteligentom udowodnić swój geniusz. Za parawanikiem wielkich nazwisk gwałcisz ludzi, którzy ci zaufali. Czytałam wywiad z tobą we francuskiej gazecie. Ten po skandalu z opisaną przez ciebie Gwiazdką. Wiesz, co cię najbardziej hajcowało? Nie zawstydzenie tej małej, wywleczenie jej przed hołotę prosto z sypialni. Ty chciałeś prawdy. Poprawiłeś mylącego się dziennikarza: — O nie, proszę pana, kiedy wyczerpał się nakład mojej książki, kosztowała na czarnym rynku pięćdziesiąt centymów więcej, niż pan powiedział.

[...] Kobiety rozpruwał w swoich książkach i filmach. Ja byłam bezpieczna, bo prawdziwa. Jak nigdy dotąd. To go przerażało. Widział odrodzenie zdruzgotanego Terminatora. Odrastałam na swoim żelaznym rdzeniu. Mimo zadanych mi ran, oderwanych rąk i zgubionej głowy. Kobięcy Terminator z misją zemsty, z karabinem w ustach, tnący serią słów: — Boisz się, że nauczyłam się od ciebie za dużo? Że napiszę swoją wersję? Nie jestem jedną z twoich aktorek, którym piszesz teksty, rzeźbiarek, scenografek, wszystkich tych „utalentowanych” i niemych kobiet.

T, s. 253—255

Na najnowszą produkcję literacką Gretkowskiej, postrzeganą jako wzięcie odwetu (w imieniu swoim i sportretowanej w *Nocniku* Żuławskiego Weroniki Rosati *vel.* Esterki) na dawnym partnerze, trzeba by „spuścić zasłonę” żenującego milczenia. Na szczęście przywoływana tu proza autorki *Miłości po polsku* jest bardziej wymagającą lekturą. Pisarka — dzięki dopracowaniu warstwy psychologicznej — zadbała o to, by *Trans*

był powieścią wieloaspektową, traktującą o znojach emigracji, o kłopotach ze zrozumieniem samej siebie, o wyzwalaniu się z węzłów katolickiej ortodoksyjności, o odkrywaniu różnych oblicz seksualności, o trudnym poszukiwaniu prawdy i swojego miejsca w świecie czy o mierzeniu się ze stratą ukochanej osoby lub o destrukcyjnej namiętności i granicach kobiecej wytrzymałości, wreszcie — o mozolnym wyzwalaniu się z pęt toksycznych relacji interpersonalnych. Można też patrzeć na *Trans* przez pryzmat obnażania konserwatyzmu (obecnego zwłaszcza w sferze erotycznej) współczesnych Polaków.

Gretkowska nie byłaby sobą, gdyby nie postawiła na dosadność, wulgarność i prowokacyjność. Powiedzieć o *Transie*, że bulwersuje owym jawnym nawiązaniem do skandalu z Rosati, to powiedzieć za mało. W najnowszej publikacji Gretkowska idzie „na całość”, przekraczając językowo-obyczajowe *tabu*. Słowem, autorka *Obywatelki* znów pokazała swoje odważne i obrazoburcze oblicze. Dość wspomnieć wkładaną do pochwy eucharystię lub butelkę po whisky, opis wydalanych przez Laskiego podczas seksu gazów czy zachęcanie kochanki do wypróżniania się na niego.

Czyżby pisarzowi wolno napisać wszystko? Dość ciekawie prezentuje się rozmowa przeprowadzona na łamach „Wprost”, w której Manuela Gretkowska i Andrzej Żuławski — właśnie po publikacji *Transu* — wymieniali poglądy na temat granic artystycznej wolności i tego, gdzie znajdują się granice intymności, których pisarz nie powinien przekraczać. Zastanawiające, że obydwójce mocno podkreślali różnicę pomiędzy „inspiracją” a „wzorcem”, twierdząc, że bohaterowie ich książek (dla których inspiracją stali się Rosati i Żuławski) niewiele mają wspólnego z rzeczywistością. Gretkowska jednak — w przeciwieństwie do Żuławskiego — dostrzegała problem, tłumacząc upierającemu się przy posiadaniu przez artystę niczym nieskrępowanej wolności reżyserowi, że:

Owszem, to wytwór twojej wyobraźni. Wytwór twojej wyobraźni nie może zaskarżyć cię do sądu. Natomiast do sądu idzie kobieta, Weronika Rosati, która poczuła się urażona. I nie możesz jej tego odmówić. Artysta to nie jest bóg z Olimpu, który schodzi, gwałci złotym deszczem, a potem chyłkiem ucieka, nie rozumiejąc, dlaczego zgwałcony śmiertelnik się oburza. [...] Gdybyś opisał Joannę Kowską, to pewnie przełknęłaby łyżę i zniosła przykrość w samotności. Bo to jest anonimowa osoba, mały krag ludzi wie, że o nią chodzi. Natomiast opisanie osoby publicznej bywa szeroko nagłośnie. Ty masz wolność napisać, co chcesz, a ona ma wolność twierdzić, że została skompromitowana, że zostały naruszone jej dobra osobiste. Obojętne czy osoby nieznanej, czy publicznej. [...] Artysta powinien być świadomy ryzyka. Sztuka to jest ryzyko, podobnie jak wolność.

*Artysta to nie jest bóg z Olimpu. Gretkowska kontra Żuławski. 2011: 19–20*

Druga, można by powiedzieć: radykalniejsza (bo niezakamuflowana) strategia tekstowego upubliczniania „bycia pisarzem”, dotyczyłaby przede wszystkim trylogii dziennikowej Gretkowskiej (na którą złożyły się kolejno opublikowane: *Polka* [2001], *Europejka* [2004], *Obywatelka* [2008]) czy *Pałacu Ostrofskich* [2008] Tomasza Piątka, w których o obnażaniu własnej prywatności i dzieleniu się swoimi doświadczeniami intymnymi mówi się wprost. Byłyby to zatem takie narracje, które gatunkowo nawiązując do tradycji dziennikowej, nastawione są na prowokowanie (choćby poprzez dotykane tzw. tematów drażliwych takich, jak np.: uleganie nałogom narkotykowo-alkoholowym, pisanie o doświadczeniu ciążowym zarówno na przekór literackim, wywiedzionym z dwudziestolecia międzywojennego stereotypom, jak i postfeministycznemu kultowi kobiety biologicznej czy niecenzuralne diagnozowanie dzisiejszej sytuacji polityczno-społecznej w Polsce) oraz formatowanie publicznego wizerunku pisarzy, którzy dzięki „wyprzedawaniu” swej prywatności chcą znaleźć się na szczytach bestsellerowych list. Gretkowska popuszcza czytelników choćby w taki oto sposób:

Od lat czytam o sobie „skandalistka”. Taaa. Pierwsza moja prowokacja zaczyna się już o świcie. Wstawanie z łóżka przypomina przecież aborcję. Jakaś siła wyższa wyskrobuje mnie z ciepłej, przytulnej macicy pościeli. Jednak nikt poza mną nie widzi po tym zabiegu krwistych smug na zimnej posadzce ciągnących się do łazienki, gdzie szybko się myję, walcząc z dwuletnią córeczką o mydło<sup>7</sup>.

GRETKOWSKA 2004: 5

(Auto)kreacyjność i gra z własnym wizerunkiem uobecnia się na kartach jej dziennika wielokrotnie. Przywołajmy jeszcze jeden z cytatów:

Boże, ja tak dbam o normalność, układność siebie i rzeczy. Żeby w domu było posprzątane. Co z tego, idę do sąsiadki, u niej parkiet zmywany raz na tydzień lśni jak wbite w podłogę zęby Hollywoodu. A u mnie codziennie syf. Kupiłam nawet jednorazówki do szyb i ścieram ślady rączek dziecka. Trąc i pucując, śmieję się po kryjomu sama z siebie, że przypomina to zacieranie śladów zbrodni.

Na wyszorowanym wierzchu powaga, w środku mnie szyderstwo. Ale trzymam się tych szczotek, ścierek i robię za normalną, porządną. Bo wiem, jak łatwo się osunąć w entropię i ekstrawagancję. [...] zrozumiałam, że trzeba się trzymać poręczy normalności. Prosta sukienka, skromny makiąż. Zwyczajność, jej codzienna zwykłość jest dla mnie jedynym azylem. Już z niego nie wychodzę.

E, s. 6

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu E podaję stronę, na której cytat się mieści.

Dzieje się tak dlatego, że Gretkowska doskonale wie, o jak dużą stawkę toczy się gra. Szkopuł w tym, że autorka *Kabaretu metafizycznego*, nieustannie udając i wchodząc w określone role, sama się we własnym wizerunku pogubiła. W efekcie, jak sama podsumowuje swoją sytuację, daje się znosić „na manowce publiczne” i „zostaje kobietą publiczną dla redaktorów wymagających perwersji współżycia z ich opiniami, skoro płacą” (E, s. 192). Gretkowska dała się już poznać jako uczennica Gombrowicza<sup>8</sup>. Przyznaje więc wprost: „[...] w życiu nie ma nic naturalnego, jest tylko forma” (E, s. 367), a zatem — powiada — „Nie mogę zmienić profesji na inną Gretkowską” (E, s. 280). Upublicznianie własnej prywatności stało się przeto zawodem, pracą zarobkową.

Inaczej jest w przypadku Piątka. Jego *Pałac Ostrogskich* to „powieść-zszywka”, łącząca różne style i gatunki oraz podporządkowana trzem żywiołom: wspomnieniowemu, eseistycznemu i kreacyjno-fantastycznemu<sup>9</sup>. Prozę tę — najkrócej rzecz ujmując — można uznać za kontynuację lub też swoistego rodzaju dopowiedzenie do wydanej w 2002 roku *Heroiny*. *Pałac Ostrogskich* pomyślany został jako podżyrowany autobiografizmem „pamiętnik narkomana”, który o tym, że nim zostanie, wiedział, odkąd skończył dziesięć lat.

Oczywiście „potępiony” to jest słowo, którego nie powinienem lubić. A na pewno ja, Tomasz Piątek, nie powinienem nim tak nieustannie szafować [...]. Wierzę jednak, że jeśli — jak mówi w starym języku stara Biblia Gdańska — nałożył Pan na mnie piątno, piątno narkomana i alkoholika, to nie po to, żeby się nade mną znęcać, tylko żeby mi coś pokazać. Moja odraza do normalnego, codziennego bytowania nie może być zaspokojona żadnym narkotykiem, bo tak naprawdę jestem za mało ćpunem. Jestem o wiele mniej ćpuńskim ćpunem niż większość czytających te słowa. Dlaczego? Bo za mało ulegam narkotykom, środkom znieczulającym, bo większość środków znieczulających stosowanych przez ludzi na mnie nie działa. [...] Mnie nie wystarcza nawet heroina, paraliżująca ośrodkowy układ nerwowy, a robiąca także kuku układowi oddechowemu, pokarmowemu i wydzielniczemu.

PIĄTEK 2008: 5—6

Traktujący *Pałac Ostrogskich* jako demoniczną spowiedź Piątek przyznawał: „Ta książka to jest opowieść o mojej terapii, słabości, o moich upokorzeniach, które są tym bardziej upokarzające, że są niezbędne i trzeba

<sup>8</sup> Szczegółowo na temat związków Gretkowskiej z Gombrowiczem pisze Barbara Gutkowska (2005). Na temat trylogii dziennikowej Gretkowskiej zob. NĘCKA 2010a.

<sup>9</sup> Zob. D. NOWACKI: *Tomasz Piątek: „Pałac Ostrogskich”*. <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,6,2811.php> [data dostępu: 12 listopada 2011].



przez nie przejść. Jest opowieścią o mojej niezdolności do posiadania normalnego życia. O pragnieniu samobójstwa mentalnego i marzeniu o tym, żeby się stać przedmiotem. Nie czuć, albo czuć jak najmniej” (*Nic nie czuć, albo czuć jak najmniej*. Z Tomaszem Piątkiem rozmawia Tomasz Kwaśniewski, 2009 r.).

Predyspozycje do ulegania nałogom mają być — jak stara się przekonać autor *Węza w kaplicy* — częścią jego osobowości, przed którą nie sposób uciec. W konsekwencji nie może przestać być narkomanem. Podobnie szokujących konstatacji jest w *Pałacu Ostrogskich* znacznie więcej.

Płaszczyna dyskursywna utworu składa się z miniaturowych, skracających się dygresjami esejów (historia, sztuka, teologia, teoria i praktyka reklamy). Wreszcie w warstwie kreacyjnej mamy do czynienia z niewielkimi fabułami czy raczej fantazjami, dla których wspólnym mianownikiem są tajemnice tytułowego warszawskiego pałacu. Wypowiadając się na wiele różnych tematów (od Dekalogu do Beethovena), sypiąc obficie anegdotami i fantazjami, Piątek cały czas mówi o sobie oraz krąży wokół szczególnie bliskich mu problemów. Interesuje go konflikt między materią i sferą uczuć, chaosem i porządkiem, a nade wszystko perspektywa poszukiwania innego, alternatywnego życia.

Nowacki, Tomasz Piątek: „*Pałac Ostrogskich*”

Upublicznianie intymności wiąże się zatem nie tylko z problematyką szczerości, wiarygodności, kłopotami z artykulacją „doświadczeń wewnętrznych”, lecz także ze specyficznie określoną obecnością problematyki skandalu i odpowiednio pijarowsko sformatowaną koniecznością funkcjonowania pisarza w dyskursie publicznym, który dzięki temu, że „bez względu na to, o czym rozprawia — pisze o sobie, a nade wszystko sobą” (Nowacki 1999: 132), potrafi skutecznie sprzedać siebie, a tym samym także swój „produkt”. I nie ma większego znaczenia to, czy pisarz w mniejszym lub większym stopniu będzie się przyznawał do autobiograficzności swojej prozy, skoro i tak w ostatecznym rozrachunku chodzi o zakusy ekshibicjonistyczne lub/i voyerystyczne.

## Literatura

*Artysta to nie jest bóg z Olimpu. Gretkowska kontra Żuławski*. „Wprost”, 19 czerwca 2011.

Brzozowski S., 1985: *Pamiętnik*. Nakładem Antoniny Brzozowskiej. Fragmentami listów Autora i objaśnieniami uzupełnił O. ORTWIN. Kraków — Wrocław 1985 [pierwodruk: Lwów 1913].

- Drwał z uzdrowiska, czyli polskie morze po sezonie*. Michał Witkowski rozmawia z Patrycją Pustkowiak o swojej najnowszej powieści parakryminalnej. „Lampa” 2011, nr 11.
- GRETKOWSKA M., 2004: *Europejka*. Warszawa.
- GRETKOWSKA M., 2011: *Trans*. Warszawa.
- GUTKOWSKA B., 2005: *Urok niezależności. O „Polce” i „Europejce” Manueli Gretkowskiej*. W: GUTKOWSKA B.: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice.
- IWASIOŃ I., 2004: *Intymność i rynek*. „Dekada Literacka”, nr 3.
- IWASIOŃ I., 2005: *W numerze*. „Pogranicza”, nr 1.
- KĘPIŃSKI P., 2011: „*Drwał*”. W poszukiwaniu utraconego luja. „Newsweek”, 8 listopada. <http://www.newsweek.pl/ksiazki/-drwal---w-poszukiwaniu-utraconego-luja,84213,1,1.html> [data dostępu: 14 stycznia 2012].
- LEJEUNE Ph., 2001: *Pakt autobiograficzny*. W: LEJEUNE Ph.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków.
- ŁOZIŃSKI M., 2011: *Książka*. Kraków.
- NĘCKA A., 2006: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice.
- NĘCKA A., 2010a: *Pol(s)ka jest kobietą. O tryptyku dziennikowym Manueli Gretkowskiej*. W: NĘCKA A.: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice.
- NĘCKA A., 2010b: *Przebiegi. O „Lubiewie” Michała Witkowskiego*. W: NĘCKA A.: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice.
- Nic nie czuć, albo czuć jak najmniej*. Z Tomaszem Piątkiem rozmawia Tomasz Kwaśniewski. „Gazeta Wyborcza”, 29 września 2009. [http://wyborcza.pl/1,75475,7088815,Tomasz\\_Piatek\\_Nie\\_czuc\\_albo\\_czuc\\_jak\\_najmniej.html?as=5&startsz=x](http://wyborcza.pl/1,75475,7088815,Tomasz_Piatek_Nie_czuc_albo_czuc_jak_najmniej.html?as=5&startsz=x) [data dostępu: 12 listopada 2011].
- NOWACKI D.: *Tomasz Piątek: „Pałac Ostrogskich”*. <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,6,2811.php> [data dostępu: 12 listopada 2011].
- NOWACKI D., 1999: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków.
- NOWACKI D., 2011a: *Na wschód od Lubiewa*. „Gazeta Wyborcza”, 31 października. [http://wyborcza.pl/1,75475,10567388,Na\\_wschod\\_od\\_Lubiewa.html](http://wyborcza.pl/1,75475,10567388,Na_wschod_od_Lubiewa.html) [data dostępu: 14 stycznia 2012].
- NOWACKI D., 2011b: *Sprywatyzować rodzinę*. „Gazeta Wyborcza”, 22 marca. [http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105226,9299429,Sprywatyzowac\\_rodzine.html](http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105226,9299429,Sprywatyzowac_rodzine.html) [data dostępu: 12 listopada 2011].
- Ostrość widzenia*. Z Mikołajem Łozińskim o *Książce* rozmawia Marcin Baniak. Wywiad był dostępny na stronie internetowej Wydawnictwa Literackiego [data dostępu: 12 listopada 2011].
- PIĄTEK T., 2008: *Pałac Ostrogskich*. Warszawa.
- ROBERT M., 2012: *Kamp w martwym sezonie*. „Nowe Książki”, nr 1.
- RUSINEK W., 2008: *Estetyka i rozkład. O świecie przedstawionym w prozie Michała Witkowskiego*. „FA-art”, nr 2—3.
- WITKOWSKI M., 2011: *Drwał*. Warszawa.

Agnieszka Nęcka

## Publicizing intimacy Strategies of a textual “being a writer” after 2000

### Summary

The author of the article, looking at the Polish prose books published after 2000, analyses a peculiar demand for publishing (one's own and other's) intimacy, being the result of the social revolution, flexibility of cultural norms and the adjustment of the market to marketing pressures and trends for an “open confessionism”. As a result, a storyline material becomes a writer's biography that, being subject to a literary processing, allows for balancing between the reality and fabrication, and revealing as well as disclosing reality. The author of the article suggests distinguishing two strategies of using an intimate convention, inscribing into promotion-marketing mechanisms governing the market. The first one, the example of which would be among others *Drwal* by Michał Witkowski, *Książka* by Mikołaj Łoziński and *Trans* by Manuela Gretkowska, is based on camouflage. The second, represented by for example a diary trilogy by Gretkowska or *Pałac Ostrojskich* by Tomasz Piątek, is a more radical variety. (Self) therapism, self-creation conducted on various levels play with its own image. The issue of sincerity and credibility, problems with the articulation of “internal experiences”, dealing with the presence of the subject-matter of scandal and public-relation formatted necessity of the writer's functioning in the public discourse would be the “crucial points” on which the attention of the previously-mentioned prose writers concentrate.

Key words: publicizing privacy, confessionism of literature, strategies of using an intimate convention

Agnieszka Nęcka

## Die Intimität publik zu machen Verschiedene Strategien des „Schriftstellerseins“ in den nach 2000 veröffentlichten Texten

### Zusammenfassung

Die nach 2000 veröffentlichten polnischen Prosawerke in Rücksicht nehmend ergründet die Verfasserin die eigenartige Nachfrage danach, eigene oder fremde Intimität publik zu machen. Diese Tendenz ist Folge der Sittenrevolution, der flexibleren Kulturnormen, des unter dem Druck des Marketings stehenden Marktes und des in Mode kommenden „offensichtlichen Bekenntnischarakters“. So wird die entsprechend literarisch verarbeitete Biografie eines Schriftstellers zum Spielstoff, der zwischen der Wirklichkeit und dem Erfundenen, zwischen Enthüllung und Verhüllung von der Intimität schwankt. In ihrer Abhandlung unterscheidet die Verfasserin zwei Strategien der Anwendung von einer intimen Konvention, die den über den Markt herrschenden Sondermarketingmechanismen hineingehören. Erste von ihnen stützt sich auf eine Tarnung — ein Beispiel dafür sind u.a.: *Holzfüller* von Michał Witkowski, *Das Buch* von Mikołaj Łoziński und *Trans* von Manuela

Gretkowska. Andere Strategie, die beispielsweise durch Tagebuchtrilogie von Gretkowska oder den *Palast der Ostrogski-Familie* von Tomasz Piątek vertreten werden kann, ist eine radikalere Methode. Zu Kernpunkten, auf die sich oben genannte Prosaiker konzentrieren, gehören: (Selbst)Therapie, Selbstverwirklichung, das auf verschiedenen Ebenen geführte Spiel mit dem Selbstbildnis, die Ehrlichkeit und die Glaubwürdigkeit, Probleme mit der Darlegung seiner „inneren Erfahrungen“, der Kampf mit dem allgegenwärtigen Thema des Skandals und mit der dem PR angepassten Notwendigkeit, als Schriftsteller am öffentlichen Diskurs teilzunehmen.

Schlüsselwörter: Publikmachen von der Privatsphäre; Bekenntnischarakter der Literatur; verschiedene Strategien, intime Konvention anzuwenden